

Fritz Bose †

## AKKULTURATION UND INNOVATION ALS STILBILDENDE FAKTOREN IN DER MUSIK DER FREMDKULTUREN

Ebenso, wie in der Musikgeschichte des Abendlandes der musikalische Stil von Epoche zu Epoche, ja von Generation zu Generation fortlaufenden Prozessen der Umgestaltung und Neuformung unterliegt – verursacht sowohl durch Anregung fremder Musikstile (Akkulturation) als auch durch Erfindung neuer Instrumente und Techniken (Innovation) – sind auch die Stile der Musik außereuropäischer Völker nicht unveränderlich, sondern gleichfalls wandelbar und denselben Gesetzen der Stilbildung unterworfen. Dabei muß die Akkulturation nicht nur als Übernahme westlicher Zivilisation gesehen werden.

Die Musikgeschichte der Völker Asiens ist reich an Beispielen für Einschmelzungsprozesse fremder Stilelemente. Ein solches Produkt der Akkulturation ist die gesamte Kultur Indoniens, entstanden durch die Durchdringung einheimischer Traditionen mit der Hindu-Kultur vor mehr als 1000 Jahren. Die Ausbreitung des Buddhismus von Indien nach Süd- und Ostasien ab 600 führte überall zur Entwicklung nationaler buddhistischer Musikstile, da mit der Religion, den Tempeln und Statuen auch die Riten und die Hymnen, zum Teil unter Beibehaltung der Sanskritworte, die Melodien und die Instrumente übernommen und akkulturiert wurden, um schließlich, wie in Japan, einen Bestandteil der nationalen Musikkultur zu bilden.

Aber westliche Musik ist nicht nur einfach übernommen und nachgeahmt worden. Auch die Missionare haben nicht nur ihre Kirchenlieder übersetzt und mit den Originalmelodien für Gottesdienst und Schule eingesetzt. Wie geschickt vor allem die katholische Kirche die Musikalität ihrer eingeborenen Gläubigen zur Bildung neuer christlicher Ritualmusik anzuregen verstand, möge ein Beispiel aus Indien zeigen (Musikbeispiel: Volkslied der Bhil, im Text mit christlichem Gedankengut).

Innovation, die Einführung eines völlig neuen Elementes in die Musikkultur ohne jede Anleihe von außen oder Weiterentwicklung einer schon etablierten Einrichtung, ist selten, in der abendländischen Musikgeschichte wie in der außereuropäischen. Was als völlig neuer Stil erscheint, ist selten eine absolut neue Erfindung, sondern oft nur die Weiterentwicklung hergebrachter oder auch importierter Stilelemente. Zuweilen ist es nur ein einzelnes Element, an dem sich die Schöpferkraft entfaltet und von ihm ausgehend einen neuen Stil erfindet. Der anregende Faktor kann zum Beispiel ein Musikinstrument sein, wie in Japan die Kurzhalslaute Biwa, ein Import aus China, wo sie fast gleichlautend pi-pa heißt. Sie kam im 8. Jahrhundert mit dem Orchester und der Musik der T'ang-Zeit aus China an den japanischen Kaiserhof, wird in der Hand buddhistischer Mönche zur Begleitung der Rezitation der Sutren verwendet und begründet im 14. Jahrhundert den Stil der Heikeyoku oder Heikemonogatari, der von fahrenden Bettelmönchen zur Biwa gesungenen Epen vom Bürgerkrieg zwischen zwei Samurai-Sippen.

Ebenso ist auch die zweite japanische Laute, die Langhalslaute Shamisen das Kristallisations-Medium, auf das sich die Kabuki-Oper und die ganze bürgerliche Kammer- und Unterhaltungsmusik des späten 18. und ganzen 19. Jahrhunderts aufbaut. Das sehr einfache, nur 3-saitige, aber spieltechnisch bewegliche, im Klang nuancenreiche und kräftige Instrument stammt aus China und gelangte über die Riu-Kiu-Inseln als schlichtes Volksmusikinstrument nach Japan. Für die gehobene Musik wurde es zuerst von den, das Puppenspiel begleitenden und kommentierenden Joruri-Sängern herangezogen. Als die Kabuki-Oper im 17. Jahrhundert aus Elementen des Puppenspiels entwickelt wurde, übernahm man auch den Joruri-Sänger, und mit ihm das Shamisen. Anfang des 19. Jahrhunderts entstand nun ein völlig neuer



Kammermusikstil, eine echte Innovation, aber doch aus der bestehenden Praxis heraus entwickelt. Diese Kammermusik Sokyoku gilt als Höchstleistung japanischer Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Sie vereint erstmals bisher entweder nur solistisch oder nur in Mehrfachbesetzung im Orchester gebrauchte Instrumente zu einem kleinen Ensemble mit Singstimme. Neben dem schon in der bürgerlichen Musik der kleinen Formen im Teehaus wie in der Oper bewährten Shamisen sind zwei Instrumente vertreten, die zur Hofmusik gagaku gehörten und jetzt, nach der Aufhebung aller Privilegien der Musikergilden frei eingesetzt werden konnten: die große Wölbbrett-Zither So oder Koto und die Querflöte Shakuhachi. Hierfür ein frühes und typisches Beispiel von Sokyoku, ein Stück aus der Liedersuite Yaëgoromo, die 1820 zunächst im Stil der Geishalieder für Gesang und Shamisen nach Texten aus dem 12. Jahrhundert komponiert, 1848 aber vom gleichen Komponisten für die neue Kammermusikbesetzung Sokyoku umgeschrieben wurde, in der dieses Stück heute noch als ein Juwel japanischer Musik angesehen und aufgeführt wird (Musikbeispiel: Japan: "Yaëgoromo").

Der indische Dichter und Philosoph Rabindranath Tagore wird in die Musikgeschichte Indiens eingehen als der Schöpfer eines absolut neuen und originellen Musikstils. Tagore-Musik ist die neue indische Unterhaltungsmusik gehobenen Niveaus, die heute 90 % der Musikprogramme der Sender und die gesamte Filmmusik bestreitet. Was daran aber wirklich autochthone Neuschöpfung im Sinne von Innovation, was nur Vermischung traditioneller indischer Volksmusik mit europäischen Vorbildern ist, läßt sich heute kaum unterscheiden. Tagore selbst komponierte den größten Teil seiner 4000 Lieder in einem neuen, eigens von ihm dazu geschaffenen Stil, um die Worte und Texte durch diese Vertonung einprägsamer und gehaltvoller zu machen, die in der indischen vokalen Kunstmusik, etwa in den Dhrupats, zu absoluter Bedeutungslosigkeit abgesunken waren. Als Dichter wünschte er seinen Gedichten eine weite Verbreitung. Er verfaßte sie in der Form von Strophenliedern, die zum Singen einluden. Die Anregungen für die Vertonung seiner Lyrik fand Tagore im Volks- und Kunstlied des Abendlandes, das er vor allem bei seinen Europareisen kennenlernte. Liedkompositionen, bei denen Text und Musik zu einer Einheit verschmelzen und sich gegenseitig befruchten, gab es in Indien nicht. So enthält denn der Tagorestil abendländische Elemente durch die enge Verknüpfung von Poesie und Melodie nach Form und geistigem Gehalt. Bei seinen Schülern, die seinen Stil bis in die Gegenwart fortführen, knüpfen manche stärker an indische, andere an westliche Liedgestaltung an. Sang Rabindranath seine Lieder noch unbegleitet, so ist heute eine Instrumentalbegleitung ebenso üblich wie auch der Vortrag im einstimmigen Chor, was dadurch möglich wird, daß, wie im Volkslied des Abendlandes, feststehende Texte mit feststehenden Melodien verbunden sind, etwas, was es bis dahin in Indien nicht gegeben hatte.

Ich muß darauf verzichten, Ihnen Beispiele des Tagorestiles zu geben. Er ist inzwischen zu einer ganzen Musikgattung geworden, und die Zahl seiner Erscheinungsformen ist allzu groß. Ich möchte Ihnen aber noch an ein paar kurzen Beispielen zeigen, daß auch stark akkulturierte neue Unterhaltungs- und Kunstmusik trotz der auffallend westlichen Haltung nicht unbedingt geschmacklos sein muß. Musikalisch begabte und geistig flexible Völker haben bei der Berührung mit der Musik des Westens zum Teil schon früh aus ihr Anregungen zu einer ähnlich gearteten Musik geschöpft. So entstand auf Java schon vor 100 Jahren in den Städten ein neuer Stil volkstümlicher Unterhaltungsmusik "Krontjong", Liedertexte in Strophenform und nach Art westlicher Schlagerliedchen mit einer Melodik und Harmonik, die westlichen, speziell holländischen Vorbildern nacheiferte. Die Ausführung lag bei einer Singstimme und kleiner Instrumentalgruppe, die auch javanische Instrumente enthalten konnte. Diese Krontjong-Musik lebt auch heute fort, doch sind die westlichen Einflüsse noch stärker geworden und in der Komposition wie der Aufführungspraxis der westlichen Schlagerproduktion immer näher gerückt. Dennoch bleibt ein gewisser Rest indonesischen Fluidums, wie Sie vielleicht aus diesem Beispiel aus der jüngsten Plattenproduktion Javas entnehmen mögen (Musikbeispiel: Java: Krontjong-Liedchen).

Die Gegenstücke zum Krontjong in der Musik Lateinamerikas sind Ihnen ja sicher hinreichend bekannt. Auch diese durchaus eigene Musik aus spanischen oder portugiesischen und



indianischen Elementen ist ebenso alt wie die indonesischen Parallelen. In Afrika aber gehören ähnliche Erscheinungen der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart an. Hier hat sich erst in den letzten Jahrzehnten ein Musikstil herausgebildet, der in Nachahmung westlicher Tanz- und Schlagermusik unter Verwendung eingeborener Elemente wie Text, Melodik, Instrumente eine original-afrikanische Schlagermusikproduktion eingeleitet hat, die High-Life-Musik. Zuerst in den Küstenstädten Westafrikas entstanden, findet sich High-Life heute überall in Schwarzafrika, von Tanzliedern neuen Stils, nur mit Trommeln begleitet, bis zu Orchestern in Swing- oder Rock-Besetzung (2 Musikbeispiele für High-Life-Musik aus Angola und Tansania).

High-Life ist aber nicht einfach westliche Tanzmusik. Hier werden nicht westliche Schlager einfach übernommen, es ist eine neue afrikanische Musikgattung, angeregt durch westliche Tanzmusik, aber dennoch mit manchen Eigenheiten afrikanischer Melodik und Rhythmik durchsetzt, ein Mischprodukt, das wohl die Bestandteile der Mischung erkennen läßt, dennoch aber mehr ist als die Summe der Teile.

Usaburō Mabuchi

#### MODULATORISCHE MELODIEFÜHRUNGEN DER SHAMISEN-MUSIK AUS DER EDO-ZEIT

Beim Hören der Shamisen-Musik bemerkt man, daß sich die pentatonischen Melodien wohl auf die Sechsstufigkeit stützen dürften (vgl. das Beispiel I, S. 612f.). Zwar ist die japanische Musik pentatonisch, mit Halbton (die Miyako-Bushi, d.h. die städtische Weise) oder ohne Halbton (die Inaka-Bushi, die ländliche Weise), doch beschränken sich die Melodien gewöhnlich nicht auf die Fünfterleiter, sondern benützen weniger oder mehr Stufen. Falls weniger, kann man sie leicht auf pentatonische Leitern zurückführen; falls mehr, und das ist der Fall bei der künstlichen Shamisen-Musik auf die Miyako-Bushi, verstand man die überzähligen Töne als Pien, d.h. Übergangs-, Hilfs- bzw. Fülltöne. Man erkannte sogar Modulationen an (William P. Malm: Nagauta, Rutland & Tokyo 1963, Tuttle, P.60). 1905 veröffentlichte Uehara-Rokushirō eine Studie über die japanischen Tonleiter 'Zokugaku Senritsu-Kō'. In diesem kleinen, aber gehaltvollen Heft behandelte Uehara die Tonsysteme der weltlichen Musik der Edo-Zeit (1603-1868) und behauptete, daß die hemipentatonische Shamisen-Musik ab- und aufwärts unterschiedliche Skalen benutzen würde. Z.B. in der Stimmung Hon-Jōshi (I. Saite = H, II. Saite = e und III. Saite = h) steigen Melodien mit der Skala H d e f a h (s. Beispiel I, T. 26-33 oder T. 60-64) auf und fallen mit der Skala h a f e c H, die Leiter ist also sechsstufig. Neuerdings kam ein Verfahren, alle japanischen Melodien durch die 'Tetorakorudo's (d.h. Dreitonformel im Quartrahmen) zu analysieren, häufig zur Anwendung (Koizumi-Fumio: Nihon Dentō-Ongaku no Kenkyū - Die Forschung der usuellen Musik Japans -, Tokyo 1960, Ongaku no Tomo-Sha).

Z.B. Im Beispiel I analysiere man T. 10 ff. als die 'Tetorakorudo's  
e' c' h + a f e + e c H oder T. 60-67 als d' b a + a g e, usw.

Diese Deutungen der sechsstufigen Hemi-Pentatonik der Shamisen-Musik können zuweilen ganz zutreffend sein, sie sind es aber nicht immer. Dazu kann ein solches Verfahren, wie das Erwähnte, die Melodien scharf zergliedern, in Ordnung bringen, aber aus solchen Analysen kann man schwer die Vorstellung gewinnen, wie die Töne in den Melodien funktionieren, wie die Melodien erwachsen, sich bildeten usw.

In diesem Referat möchte der Referent etwas Wichtiges und Charakteristisches von der Miyako-Bushi deutlich machen. Warum konnte sie die größeren Musikformen stützen und zu ihrer Entwicklung beitragen? Wie ermöglichte sie Modulationen und wie sahen modulatorische Melodieführungen aus?